

*Análisis estructural de la novela  
«La tía Julia y el escritor»,  
de Vargas Llosa*

## I. LA HISTORIA

El tema manifiesto de la novela *La tía Julia y el escritor*<sup>1</sup> es el de una historia amorosa, pero el «profundo» es el de la literatura misma, la oposición entre dos tipos del arte novelesco. Es ésta una base excelente para un análisis estructural de los diferentes recursos empleados por ambos autores: el ficticio Camacho y el real Vargas Llosa.

En el simposio «L'analyse structurale du récit»<sup>2</sup>, Tzvetan Todorov distingue dos aspectos en la obra literaria: la historia y el discurso:

«Elle est *histoire* dans ce sens qu'elle évoque des événements... des personnages... Mais l'oeuvre est en même temps *discours*... Ce ne sont les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur... nous le fait connaître» (126). (El subrayado es nuestro.)

En el primer nivel del texto, el de la «historia» o «fábula»<sup>3</sup>, el lector se encuentra en la novela *La tía Julia y el escritor* ante varias

<sup>1</sup> MARIO VARGAS LLOSA, *La tía Julia y el escritor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

<sup>2</sup> T. TODOROV, «Les catégories du récit littéraire», en *Communications*, núm. 8, Ed. du Seuil, París, 1966, pp. 125-151. La traducción española, *Análisis estructural del relato*, E. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970. El presente trabajo se basa sobre todo en la teoría «sico-estructuralista» que explica ANDRÉ NIEL en su libro, *L'analyse structurale des textes*, Delarge, París, 1973.

<sup>3</sup> Los alemanes usan los términos «Erzählstoff» y lo subdividen en «Geschehen» y «Figur», lo que coincide con «l'histoire, l'action» y «personnages» de Todorov; «les aspects» se dividen en «Erzählperspektive» y «grammatische

historias de diferentes personajes que al parecer no tienen nexo alguno entre sí. Únicamente los capítulos impares y el último se dejan resumir de forma lógica y cronológica como una trama continua, ya que se trata de la vida del joven 'Marito' o 'Varguitas' y sus relaciones, principalmente con la tía Julia y el «escribidor» del título, Pedro Camacho, que indirectamente (en diálogos sobre sus radioteatros y sobre su propia persona) pasa a ser componente del romance entre el narrador «yo» y la tía. Historias secundarias o episodios que no tienen vida propia más que por su relación con el protagonista se unen a este argumento principal, como la del amigo Javier y su amor fracasado por la prima Nancy, la del factotum, el «Gran Pablito» y el periodista «tremendista», Pascual. La prueba de que todos ellos constituyen sólo subtramas del argumento principal se halla en el hecho de que se les olvida del todo cuanto el «yo» se preocupa de otros asuntos o sale del país, para ser retomados a su vuelta. Es este el caso incluso del «escribidor» Camacho.

Los capítulos pares no se dejan reducir al nivel de historias secundarias o episodios, puesto que no tienen relación directa con el protagonista «yo», sino que se encuentran en otro nivel 'ficticio'. Estos segmentos introducen continuamente nuevos protagonistas y acontecimientos: el segundo capítulo, por ejemplo, relata la historia de un incesto entre hermanos, el cuarto un asesinato por orden superior, el sexto la presunta violación de una chica y la automutilación del violador, el octavo el asesinato de un hombre por su mujer y sus hijos y así sucesivamente. El único elemento común de estas historias es el carácter sensacionalista y tremendista.

### 1.1. LAS ACCIONES: LOS SEGMENTOS

En una segunda fase del análisis, la de establecer las secuencias, las unidades lógicas (dramáticas) nos encontramos de nuevo ante el mismo problema de que sólo los capítulos impares mantienen un esquema sucesivo<sup>4</sup>. Puesto que reconocemos los capítulos como unidades, las cuales desde luego se puede reducir a secuencias básicas, preferimos llamar estos «segmentos».

El primero presenta el primer encuentro del narrador «yo» con la tía Julia, los futuros amantes, que por las bromas pesadas de la tía resulta negativo. El tercer segmento continúa la línea descendente: el «yo» deja plantada a la tía. Pero al cerrarse el capítulo éste entra en

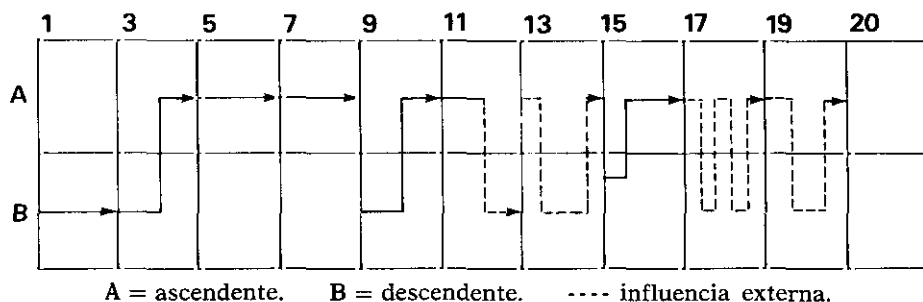
Form», mientras que falta «el modo» de narrar, cf. WILHELM FÜGER, «Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen Grammatik des Erzählens», *Poetics*, Bd. 5 (1972), 268-92.

<sup>4</sup> El conflicto entre los protagonistas se presenta como el de la diferencia de edad (la mujer le lleva catorce años) y el de la religión (ella es una «divorciada»).

la línea ascendente en los próximos segmentos, ya que el amor va «viento en popa» y llega a un primer clímax con la visita común al escriba, Pedro Camacho (capítulo 7). El siguiente segmento recae de repente en la línea descendente al salir la tía con un pretendiente nuevo, el doctor Osoreo. Pero en el mismo capítulo la acción vuelve a la línea ascendente con la reconciliación. A partir de ahora la acción no volverá a la línea descendente por culpa de los protagonistas, sino, como en el siguiente segmento, por intervención de la familia (primera separación de los amantes por una semana al ser descubiertos). Externamente desciende la acción aún más (furia del padre al ser informado por la familia), pero el fin del segmento marca otro clímax en la relación con la repentina propuesta de matrimonio. Igual que el capítulo nueve (visita con la tía Julia en el cuarto del escriba) éste aproxima al máximo las dos acciones principales: en la noche insomne el narrador «yo» mezcla las dos tramas en una misma preocupación (la amenaza de la llegada del padre coincide con los primeros síntomas de locura de Pedro Camacho, 285). El capítulo 15 empieza con cierto desaliento para una solución del problema a través del matrimonio. El único segmento de auténtico suspense es el diecisiete, donde los actores alternan entre esperanza y desánimo en la búsqueda de un alcalde que los case a pesar de su minoría de edad. El primer clímax representa la anticipada noche de bodas y finalmente la boda misma. El siguiente capítulo (19) constituye otro descenso con la llegada del padre encolerizado, la cita ante el comisario y la salida forzada de la tía-esposa a Chile. Al final del mismo capítulo la acción vuelve sobre la línea ascendente con la reunión del joven matrimonio.

El último capítulo constituye el epílogo, resumiendo doce años de la vida del narrador, primero con la tía y luego con la segunda mujer, una prima suya, en diferentes países europeos. No se puede hablar de un final trágico, aunque sea negativo el fracaso del matrimonio, porque poco parece pesar en el denso resumen. Además queda relegado a un segundo plano por la introducción humorística de la segunda mujer «de mucho carácter».

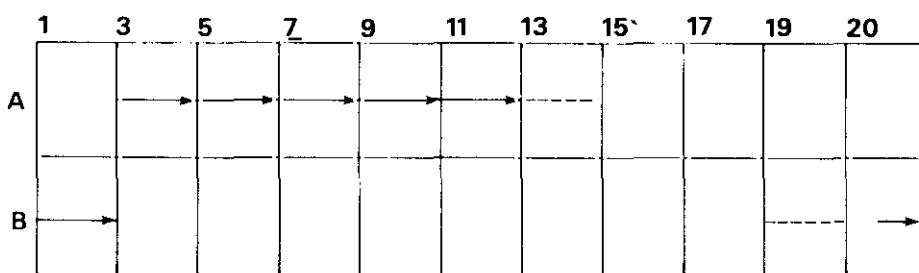
Esta trama se presenta en el esquema siguiente:



1. Bromas pesadas.
3. Tía plantada; baile y beso.
5. 7. Amor «viento en popa»; visita en casa de Camacho.
9. Salida con pretendiente Osores; reconciliación.
11. Primera separación.
13. Amenaza del padre; propuesta de matrimonio.
15. Desánimo de la tía; trámites para el matrimonio.
17. En busca del alcalde; noche de bodas; boda.
19. Amenaza del padre; salida de Julia; reunión del matrimonio.
20. No-existente relación con Julia (sólo recuerdo).

De los once capítulos sólo el primero mantiene la línea descendente, mientras que todos los demás están marcados por un movimiento ascendente; menos el último donde ha terminado esta trama. La historia alterna ligeramente entre las dos tendencias, ascendente y descendente, evitando así la monotonía, pero con claro predominio de la línea positiva; sobre todo si tenemos en cuenta, que incluso durante las separaciones forzadas por circunstancias externas no cesa la voluntad de superar el problema.

La segunda acción de importancia es la relación entre el narrador «yo» y el escriba boliviano, Pedro Camacho. Prescindimos de un análisis más detallado y nos limitamos a la explicación del esquema, que en realidad presenta un problema más profundo.

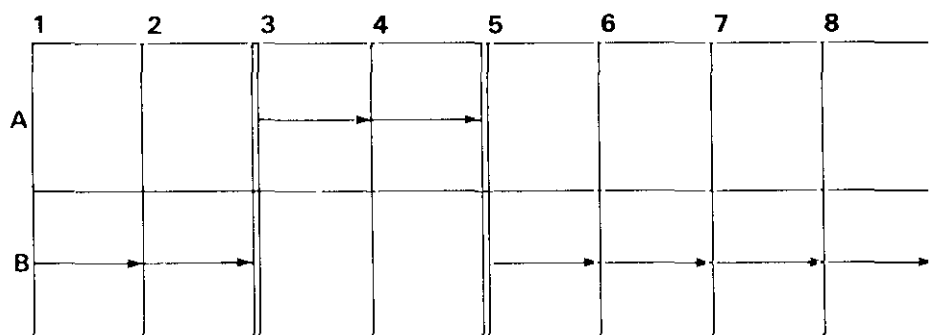


A = ascendente. B = descendente. ---- referencias a Camacho.

1. Robo de máquina del «yo».
3. Cafés y visitas en cueva del escriba.
5. Asistencia a grabación.
7. «Aprecio» (155); «fascinado» (158); visita en su casa, prueba de confianza; encuentro de las dos tramas.
9. «Yo» hace confidencias de su amor. Camacho ofrece su ayuda (192).
11. «Hechizo de su personalidad» (232).
13. Solidaridad con Camacho; primeros signos de locura; encuentro de las dos tramas en insomnio.
15. No hay encuentro.
17. No hay encuentro.
19. «Yo» intenta hacer visita en manicomio, pero vuelve antes.
20. Encuentro con escriba después de doce años como pobre factótum.

No se puede hablar de una línea descendente a partir del capítulo 15, ya que esta trama sólo tiene valor desde el punto de vista del «narrador «yo». Se comprueba esta afirmación con la interrupción de la historia, cuando el narrador está absorbido por la historia con la tía Julia, de forma que a partir del capítulo 15 termina esta trama, aunque el narrador —y con él el lector— todavía se entere de la entrada del escriba en el manicomio. Tampoco esta intriga se puede calificar de trágica. Después de un breve momento descendente, la línea se mantiene ascendente para terminar sin conflicto entre los dos protagonistas. Aunque en cuanto al destino personal del escriba, la locura, constituye algo trágico, no lo es para la trama, ya que el personaje de Camacho no tiene carácter autónomo, sino que cumple una función.

Prescindimos de las historias secundarias (cf. I) y entramos en los capítulos pares. Cada uno de ellos (nueve en total) tiene su propio esquema de secuencias. Ya que sería monótono y por falta de espacio (además en el nivel del discurso todos emplean los mismos recursos), elegimos el capítulo 8 como ejemplo. Se trata del conflicto de don Federico Téllez Unzátegui, director de la empresa «Antirroedores, S. A.», con su familia que por odio intenta asesinarle de manera feroz. Se distinguen cuatro secuencias que se refieren a tiempos pasados y otros cuatro de sucesos en el presente. En los primeros dos, los padres actúan como protagonistas. La primera secuencia —trágica— termina con la muerte de la hija pequeña (hermana de don Federico, entonces niño) por mordedura de rata; la segunda, igualmente trágica, relata la muerte de la madre y la vuelta al estado salvaje y el amancebamiento del padre. Las siguientes dos secuencias —positivas— relatan como recuerdo el ascenso social de don Federico y su matrimonio intachable. La historia propiamente dicha empieza con la foto de las hijas, «exhibicionistas» en bikini, en la portada de una revista. Se intensifica con el castigo de la mujer y, acto seguido, de las hijas para culminar en el apocalipsis final, la familia intentando asesinar al padre (las últimas dos secuencias casi resultan inseparables).



A = ascendente. B = descendente.

1. Muerte de la hermana.
2. Muerte de la madre; estado salvaje del padre.
3. Ascenso social.
4. Matrimonio intachable.
5. Foto inmoral.
6. Castigo de la mujer.
7. Castigo de las hijas.
8. Intento de matanza del padre.

No es necesario llamar la atención sobre el hecho de que esta historia explota las emociones trágicas y contrapuestas y termina con suspense, elementos ausentes en los capítulos impares.

Las demás historias relatadas en los capítulos pares repiten este conflicto básico, Vida - Muerte, una orgía de aventuras, desgracias y suspense hasta un cataclismo final. Si el conflicto de la trama principal es el amor imposible por razones de edad y religión, los conflictos de los capítulos pares son obviamente más primitivos e irracionales: el amor incestuoso, el asesinato, la violación y auto-mutilación, un parricidio, la locura, el hedonismo de un cura, etc.

No es difícil distinguir ya en este nivel, el de la historia, dos tipos de relato opuestos.

## I.2. LOS PERSONAJES

Reconocen los estructuralistas el papel importante que desempeñan los personajes en el conjunto del relato, pero sin admitir su «esencia», sino que los definen únicamente por sus relaciones con otros personajes, «les rapports» de los que habla Todorov acerca de la novela *Les liaisons dangereuses*<sup>5</sup>. Si consideramos los personajes de los capítulos impares de *La tía Julia y el escribidor* bajo este aspecto de relaciones mutuas, éstas, cierto es, se reducen a dos: el amor (el narrador y la tía Julia) y la amistad. Todos los personajes son amigos del narrador (hasta los jefes-empresarios), y sólo se distinguen por matices. En el grado más alto de la amistad y ayuda se podría colocar a Javier y a la prima Nancy; los colegas de la Radio y los parientes comparten el mismo nivel (aunque haya algún «traidor» entre los tíos, es decir, los tíos Jorge y Lucho, 278). Incluso la relación con el padre, teóricamente el oponente, se transforma en positiva (además, siempre había buscado lo mejor para el hijo) o por lo menos no conflictiva. Por esta falta de oposición, tal vez, la trama principal resulta en cierto modo poco dinámica.

<sup>5</sup> Aunque Roland Barthes habla de «définir le personnage non comme "être", mais comme un "participant"»; permite la caracterización a través de los «indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphère», *ibid.*, 8 s.

Queda bien claro que no se puede determinar los personajes «par ce qu'ils font», sino «par ce qu'ils sont»<sup>6</sup>. Personajes que actúan, sólo hay muy pocos; en primer lugar, el narrador «yo» y la tía Julia (unidos por el amor); luego, el amigo Javier y la prima Nancy (los dos amigos que ayudan a la pareja desigual; además, existe relación entre ellos también: el amor de Javier no correspondido por parte de Nancy), y, en último lugar, la amistad con el escribidor que en realidad es unilateral, ya que el último no parece interesante por los seres humanos alrededor de él, sino que vive encerrado en su propio mundo conflictivo. Los demás (con la excepción de la madre y del padre que quedan, a pesar de su papel como figuras pálidas) son personajes pintorescos —Josefina, la de los radio-teatros; el Batán, el gran Pablito, el pescador-alcalde Martín y, en cierto modo, también el escriba—, o figuras típicas y representativas —los tíos y tías del narrador, los abuelos, el periodista Pascual, los taxistas, alcaldes, los empresarios progresistas, etc. Por esta razón nos parecen más aclaratorios los términos tradicionales que se usan desde E. M. Forster, «flat» y «round character»<sup>7</sup>. Los personajes se caracterizan por la falta de modificación o desarrollo (si prescindimos de la locura de Camacho) y, por lo tanto, podrían ser clasificados como «flat».

Mucho más perturbadoras, anárquicas y primitivas son las relaciones que definen los personajes de los capítulos pares: el amor incestuoso, la lujuria y el hedonismo, el odio parricida, la «infantofobia», la locura homicida, relaciones contendientes y combativas, etc. En todas las historias se presenta a un protagonista cincuentón, «en la flor de la edad, frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad, y pulcritud ética»<sup>8</sup>. La calidad de clisé es evidente no sólo por la acumulación atributiva, sino ante todo por su repetición estereotipada, hasta en casos incompatibles y contradictorios, como el de Crisanto Maravillas, con «su físico, en el que no era fácil diferenciar el frente y el perfil» (395), algo extraño para un hombre de «nariz aguileña» (39). Tanto estas descripciones como los personajes mismos contrastan claramente con la caracterización seria y realista que Vargas Llosa hace introduciendo al escriba Camacho:

<sup>6</sup> Al contrario de lo que dice A. J. GREIMAS (*Communications*, núm. 8, p. 17), que los define sólo como «actantes» y que prescinde igual que A. Bremond de todos los rasgos personales para explicar o motivar una acción.

<sup>7</sup> E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, New York, 1927; cf. «Static and dynamic or developmental characters», de RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *The Theory of Literature*, New York, 1949, p. 219.

<sup>8</sup> Páginas 29, 77, 127, 167, 216, 254, 260, 308, 350, 397; cf. otros clisés, por ejemplo, la descripción de una niña de diez años, de «tez marfileña, ojeras azules, mentón arrogante, tobillos esbeltos» (385) o «el bardo —sonrisa de conquistador, traje azul marino, paso de gimnasta» (¡cosa admirable para un tullido!). «cabellera dorada flotando al viento» (397).

«Era un ser pequeñito y menudo... con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. Vestía negro, un terno que se advertía muy usado... había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido... Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta años» (23s.).

A la normalidad de los personajes de los capítulos impares se opone la capacidad asombrosa de metamorfosis de los presentados en los capítulos pares. Citamos sólo un ejemplo: la filantrópica latifundista vasca, Mayte Unzátegui, en otro relato es madre del 'mata-ratas' 168, 295). Pronto será 'pianista' vasca, para reencontrarla dos páginas más tarde como 'ex-bruja' (300) y 'ex-celestina' (303). Si en la página 309 ejercía la profesión de 'trabajadora social', tres páginas más tarde ya es millonaria. Se podría continuar este juego con otros nombres como «Lucía / Lucío Acémila», etc.

Por supuesto, en ningún momento hemos pensado calificar estos personajes, por sus transformaciones, como «round characters», sino como casos anormales y extremos en lo físico y síquico: el Apolo, «joven Dios» Richard y su hermana, de belleza inaudita (cpt. 2), un zambo monstruoso (cpt. 4), una chica obsesionada con ser violada por todos los hombres (cpt. 12), un padre hedonista, blasfemo y pugilista (cpt. 14), un árbitro borrachín y demente con una madre «madona linfática» (cpt. 16), etc. Estos personajes encajan en la clasificación 'artística' que el autor Camacho explica al narrador «yo»: los «Aes» (Alto Abolendo, de Aristocracia Afortunada), «MPA» (Mesocracia Profesionales Amas de Casa), VMMH (Vagos Maricones Maleantes Hetairas), MPZ (Marineros Pescadores Zambos), FOLI (Fámulas Operarias Labradores Indios)» (64 s.), cada uno fijo en su barrio correspondiente.

## II. EL DISCURSO

Pasamos al nivel del discurso, donde ya no importan los acontecimientos ni los personajes, sino el modo de darlos a conocer al lector, la construcción estética<sup>9</sup>. En este nivel se distinguen tres momentos principales: el tiempo del relato, los modos de narrar y los aspectos del relato. Igual que en el análisis de la «historia» hay que separar los capítulos pares de los impares, es decir, los recursos del «autor» Camacho de los del autor Vargas Llosa. La novela, dividida

<sup>9</sup> Cf. T. TODOROV, en *Communications*, núm. 8, p. 126; cf. WILHELM FÜGER, *op. cit.*, que emplea el término «Elzählmedium».



en veinte capítulos, observa la alternancia entre estos dos autores hasta el último capítulo, que tocaría a Camacho, pero que constituye el epílogo de la historia del autor Vargas. Aunque por esta razón éste le lleva dos capítulos, en realidad resulta una distribución bastante equilibrada, correspondiendo doscientas quince páginas al autor Vargas Llosa y ciento noventa a Camacho.

## II.1. LOS ASPECTOS Y LOS MODOS

Puesto que los modos y los aspectos del relato son dos categorías inseparables, los analizamos juntos. El narrador de los capítulos impares se presenta en primera persona del singular, «yo». Es sabido que al narrador no se debe confundir con el autor, sino que es una «máscara»<sup>10</sup> o «persona, the second self»<sup>11</sup> del autor. Sin embargo, se reconocen numerosos elementos autobiográficos, empezando por su nombre Mario Vargas (en forma diminuta, «Marito Varguitas»), es de Arequipa (245), tiene dieciocho años al principio de la novela, cuya acción discurre en los años cincuenta en Lima (el autor nació en 1936 y será lícito fijar como tiempo «narrado» el año 1954). Su abuelo era cónsul en Cochabamba (285), donde Vargas Llosa hizo sus primeros estudios en el Colegio La Salle (109), mientras que los padres viven en los Estados Unidos después de una larga separación, durante la cual el joven Mario es criado por la madre y la familia materna (278). Estudia el narrador-autor Derecho en San Marcos (Lima), viviendo en casa de los abuelos en Miraflores (11). El epílogo resume sus años en España, Francia e Inglaterra, trabajando como periodista, traductor, locutor y profesor (430) y haciendo un viaje anual al Perú. Si el narrador quería dedicar un cuento crípticamente «Al femenino de Julio», el autor lo cumple con la dedicatoria de esta novela (207). No será gratuito suponer un estrecho parecido entre autor y narrador, a través del cual el lector percibe el mundo novelesco.

Uno de los problemas de la novela más discutidos durante años ha sido precisamente el de la percepción, del «punto de vista»<sup>12</sup>. Los estructuralistas<sup>13</sup> repiten la clasificación introducida por Jean Pouillon en su libro *Temps et roman*, que propone tres posibilidades del punto de vista: «la vision avec, la vision par derrière, la vision du dehors»<sup>14</sup>. Aunque la narración en primera persona del singular entraría en la «vision avec» (con otros tipos de narrar en tercera persona), preferimos emplear el término «Ich-Erzählsituation» (la perspectiva del «yo»,

<sup>10</sup> F. K. STANZEL, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien, 1955, pp. 24 s.

<sup>11</sup> WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961, p. 83.

que es narrador y personaje a la vez) de F. K. Stanzel, que lo considera como una categoría especial por la persona gramatical, el «yo»<sup>51</sup>.

En los capítulos impares se trata claramente de un solo punto de vista, el del narrador «yo» («Marito»), sin ceder nunca la perspectiva a otro personaje. Esto excluye la pluralidad de percepciones que por regla general lleva a la complejidad, que el lector habrá apreciado tanto en novelas como *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral*. En esta novela Vargas Llosa opta por el punto único y objetivo. La introducción se caracteriza por su función informativa: el tiempo remoto, el narrador aún muy joven, vive con los abuelos en Miraflores, sus estudios de Derecho en San Marcos, trabajo en la Radio, boletines cada hora, etc.

La descripción de las dos Radios opuestas pasa de la clase informativa a la del indicio<sup>16</sup>: Radio Panamericana, un edificio flamante, ambiciones y aire extranjerizante y snob, modernidad, relente intelectual, inquietud cultural», opuesta a la Radio Central: «vieja casa, vocación multitudinaria, plebeya, criollísima, música peruana y tropical» con su especialidad, los radioteatros (12). En primer momento de carácter «funcional» es el encuentro con la tía Julia (16), puesto que este es el punto de arranque para la trama principal.

En todo el capítulo el narrador se presenta como observador, manteniendo esta postura objetiva estrictamente, de manera que se limita a dar descripciones externas o hacer conjeturas o preguntas acerca del estado anímico de otros personajes. En el primer encuentro con la tía el narrador nota una «perversidad» por parte de ella, pero «no descubriría si era deliberada o inocente» (17), o la describe desde fuera: «pareció que quería (ella) hacerse perdonar sus maldades», «me dijo

<sup>12</sup> Aunque cobró máxima importancia desde los *Prefaces*, de Henry James, en realidad el término ya existía mucho antes como comprobaron NORMAN FRIEDMAN, «Point of View in Fiction», *PMLA*, vol. LXX, 1955, 160 ss., y RICHARD STANG, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, London, 1959, p. 107, que respectivamente lo encontraron en un libro de S. F. WHITCOMB (1905) y en una reseña en *British Quarterly Review* del año 1866.

<sup>13</sup> Cf. T. TODOROV, *op. cit.*; ANDRÉ NIEL, *op. cit.*

<sup>14</sup> Gallimard, París, 1946, pp. 69 ss.

<sup>15</sup> F. K. STANZEL, *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964, pp. 16 s.; además Pouillon aún no diferenciaba entre el autor y el narrador. En la obra narrada en primera persona el narrador forma parte del mundo ficticio, es decir, el lector le ve como un personaje actuando. Puede tener un carácter muy distinto del autor real como se ve claramente en la novela *David Copperfield*, donde el narrador actuando en aquel tiempo se opone al narrador escribiendo muchos años más tarde, que recuerda y valora desde la distancia temporal.

<sup>16</sup> Cf. ANDRÉ NIEL, *op. cit.*, «Les unités de sens», 79, 95, que distingue como clases: «la fonction (relative à l'action), l'indice (relatif à l'être), l'informant (relatif au temps et l'espace de l'action), donde incluimos las informaciones estrictamente objetivas acerca de los personajes.

con un gesto amable...» (17). Para lograr la imparcialidad (la «impassibilité» flaubertiana) frecuentemente cita a otros testigos. Después de su propio juicio sobre el amigo Javier, «un ser de entusiasmos cambiantes y contradictorios, pero siempre sinceros» (19), apoya esta afirmación con la opinión general: «*Todos daban por descontado que se graduaría... cuando alguien le preguntaba...*» (19).

Según las teorías, desde Henry James el *modo* más adecuado para lograr la objetividad e imparcialidad sería la «representación»<sup>17</sup>. Sin embargo, predomina la «narración». Las primeras dos páginas constituyen exclusivamente las palabras del narrador; el primer párrafo empleado el «yo», ya que informa acerca de la propia persona, el segundo y tercero desde el punto de vista impersonal de la descripción objetiva; el cuarto, uniendo las dos formas narrativas; mientras que el quinto vuelve a la narración en primera persona. El cuarto párrafo intercala la única frase en estilo directo, las palabras del empresario, Genaro-hijo, expresadas en un tiempo pasado, no especificado. La primera situación dialogada se presenta con la tía Julia (26s), pero todavía cada manifestación en estilo directo está separada de otra por las palabras explicativas o descriptivas del narrador. En vez de presentar la conversación directamente con el amigo Javier prefiere el modo narrativo: «estábamos en el altillo y conversábamos...» (18). La única escena representada se encuentra en este capítulo al final<sup>18</sup>, el choque con el escriba Camacho que intenta llevarse la máquina de escribir del narrador. Puesto que entran en esta disputa varias personas (se pone Pascual al lado del narrador y el empresario al lado de Camacho) resulta una auténtica representación dramática, únicamente interrumpida por las palabras del narrador acerca de los esfuerzos —sobrehumanos por su estatura enana— del antagonista Camacho. Por ser este el capítulo introductorio de la novela que ha de dar abundante información acerca de los personajes, tiempo, espacio, tema, etc., se podría pensar que los capítulos siguientes van a cambiar el modo de narrar cediendo más espacio a la representación. El segundo capítulo impar representa dos diálogos largos entre el narrador y los tíos y las tías y otro entre el narrador y Camacho sobre la literatura, y la presentación

<sup>17</sup> HENRY JAMES, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York-London, 1950, «make the presented occasion tell all its story itself» (111); al contrario, WAYNE C. BOOTH, *op. cit.*, muestra cómo una escena dramática puede influir en el lector (106 ss.). La distinción entre «representación» y «narración» como lo hacen los estructuralistas ya se encuentra en la crítica tradicional. Los críticos anglosajones usan los términos «scenic and panoramic presentation» (PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, 4.ª ed., New York, 1962, p. 67); los alemanes hablan de «panoramatisch» y «mimetisch», «Bericht» y «Szene» (F. K. STANZEL, *op. cit.*, p. 12).

<sup>18</sup> Hay el diálogo con la tía en camino al cine (21 s.), pero pesan más las palabras del narrador que el diálogo interrumpido entre la pareja.

indirecta (a través de las palabras del narrador) de una sesión de espiritismo. De las veinte páginas de las que consta el capítulo, sólo cinco (60-62, 63-66) emplean el modo de la representación; en las otras no hay más que inserciones irregulares de diálogo.

Una distribución ligeramente más favorable para la representación muestra el siguiente capítulo (105-125). El capítulo de más diálogo parece ser el 17, que es al mismo tiempo el de más suspense, mientras que el último por su carácter retrospectivo es enteramente de modo narrativo al principio, para luego entrar en un diálogo amplio con los compañeros de antaño. En total se deduce que el estilo directo en estos capítulos sólo cubre una parte muy pequeña.

Los aspectos de los capítulos pares se distinguen de una manera no menos patente que en el nivel de la «historia».

Todos están contados en tercera persona del singular y empiezan con una descripción de una «soleada/resplandeciente mañana de primavera/verano» (cpt. 2, 6, 10) o de una «noche chalaca, húmeda y oscura» (4) o con la introducción del «héroe»: «Don Federico Téllez Unzátegui» (cpt. 8), «La historia del Reverendo Padre don Seferino Huanca Leyva» (cpt. 14), «Joaquín Minostroza Bellmont» (cpt. 16), «El bardo de Lima, Crisanto Maravillas» (cpt. 18), o una vez con la descripción de una casa (cpt. 12). Si al lector apenas se describe los personajes de los capítulos impares en su apariencia externa —o sólo con pocos atributos como en el caso de los tipos raros como el pescador-alcalde Martín, los actores de los radioteatros, los churrasqueros—, este narrador en tercera persona se complace en la descripción exuberante, aunque pronto se advierte su poca imaginación y monotonía como en el caso del típico (la típica) cincuentón(a), «en la flor de la edad, frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad, y pulcritud ética».

Otro elemento que se repetirá al final de todas las historias es la pregunta «¿cómo tolerarla?», resumiendo el argumento a la vez como «tragedia» (53, 103, 148), «drama, psicodrama» (148, 230), «desventura» (185), «parábola» (314), «historia de sangre» (401); y sólo al parecer falta en el capítulo 12, en realidad ya fue calificado de «tragedia» anteriormente (257). Con estas preguntas estereotipadas el lector comprenderá, si no lo ha hecho antes, que se trata de un capítulo de las series radiofónicas del segundo «autor», Camacho. Se presenta como narrador omnisciente («auktorialer Erzähler», «vision par derrière según Stanzel y Pouillon) que describe desde fuera: «frente ancha, nariz...» igual que penetra en los pensamientos y sentimientos de los personajes: «rectitud, bondad en el espíritu», «sintió esa sensación bienhechora», «estaba imaginando» (29). Algunas veces se introduce el estado anímico con el verbo «pensé», otras veces lo presenta sin

aviso alguno. Si no fuera por algunos 'deslices'<sup>19</sup>, se trataría en el segundo capítulo (29-53) de la perspectiva «personal» (vision avec). Para mantener el suspense hasta el final —se trata de un relato de tipo policiaco— se centra en el punto de vista del doctor Quinteros —ignorante por cierto—, el que va a descubrir 'el crimen'. Las generalizaciones y comentarios se pueden atribuir al personaje ficticio igual que el narrador omnisciente: «otro hubiera aprovechado la momentánea soltería» (29s.), «una de esas bellezas que dignifican a la especie» (33). Lo mismo pasa con el conocimiento sobre las personas ausentes (la mujer e hija del protagonista, que se hallan en Europa) que se podría atribuir a la perspectiva omnisciente del narrador o a la personal del doctor.

En cuanto al *modo* de narrar se constata un evidente predominio de la narración sobre la representación, lo que no deja de ser curioso, ya que se habría esperado una preponderancia del diálogo en un radioteatro<sup>20</sup>.

## II.2. EL TIEMPO

A menudo el relato debe su dinamismo al manejo del tiempo, al que los autores de la novela contemporánea generalmente prestan la mayor atención, el vaivén entre el presente y el pasado como lo inauguró Marcel Proust o la discontinuidad temporal como el propio Vargas Llosa lo mostró en sus novelas anteriores<sup>21</sup>.

En esta novela, sin embargo, el autor ha preferido la cronología, la línea recta (y corta, descontando el epílogo). Después de una introducción general «en ese tiempo remoto» empieza la historia propia: dicha con el encuentra con la tía Julia y el escribidor Camacho. «Ese tiempo remoto» se puede precisar a través de las alusiones políticas y noticias mundiales<sup>22</sup>. Menciona el terrorismo y la guerrilla en Cuba (412), la dictadura de Odría (1948-56) en el propio Perú (202, 272), la guerra de Corea (153), etc. No se precisa el tiempo que ha transcurrido al final de la novela (el tiempo narrado), a saber, antes del epílogo que resume los últimos doce años (433). Por el contenido: enamoramiento, salidas clandestinas, descubrimiento por la familia, boda

<sup>19</sup> Cf. sobre el sobrino Richard: «se calza con desgano» (31).

<sup>20</sup> Este análisis del capítulo II es válido para los demás igualmente, lo que incluye el cap. 8, analizado al nivel de la «historia».

<sup>21</sup> Véase, por ejemplo, la facilidad con la que Max Frisch, en su novela *Mein Name sei Gantenbein*, cambia los tiempos y espacios, saltando desde París a un tiempo remoto (¿o al revés?) en Nueva York, con la única pista que ofrece al lector de los nombres «Central Park» y la Calle 34, que evidentemente no se refieren a París (SV, Frankfurt, 1967, p. 10).

<sup>22</sup> Una vez el autor habla directamente de «los años cincuenta» (237).

repentina hasta el exilio de la tía-esposa en Chile de un mes y catorce días (420) se llegará a un tiempo de varios meses, hasta un año<sup>23</sup>.

Este tiempo se relata sucesivamente en su aspecto diario, a veces terminando con algún momento cumbre, como habíamos detallado en el análisis de la «historia». Se cuenta sin deformación temporal alguna, que casi excluye hasta el *flashback*. Si existe verdaderamente una pequeña retrospectiva, ésta se marca bien, así cuando la pareja se encuentra camino del cine y el narrador recuerda las horas anteriores en casa, donde la tía le había obligado a llevarle al cine. Este *flashback* está marcado por una frase que lo abre y otra que lo cierra: «Íbamos caminando... hacia el cine Barranco» (21) - «Y ahí estábamos, caminando... al encuentro de una película» (21). Incluso el capítulo de más suspense (17) se relata fracaso por fracaso de forma cronológica. Los episodios o segmentos se unen de manera tradicional con expresiones temporales: «el jueves siguiente, pocos días después, al día siguiente, pasaron dos o tres semanas» (20, 55, 72, 120).

Ya se ha mencionado antes que no hay subtramas autónomas, sino que desaparecen los personajes para el lector, cuando el protagonista no se entera de ellos. En este caso el tiempo y sus sucesos (es decir, la simultaneidad) se recupera en un resumen breve por parte del narrador, tal en el caso del accidente de los amigos Javier y Pascual (403), los preparativos de la prima Nancy, el 'exilio' de la tía-esposa, las reuniones familiares, etc.<sup>24</sup> Si constatamos una línea bastante equilibrada al nivel de la «historia» lo mismo se repite en el aspecto temporal. Falta un auténtico fluir y refluir, un tiempo lento y acelerado (excepto en el capítulo 17).

Los capítulos pares también discurren de la forma cronológica, recuperando el tiempo pasado de modo narrativo por parte del narrador omnisciente, introduciéndolo con frases como «sus pensamientos remontaban el tiempo (y) el espacio» (168) o a través de la lectura de un informe policial (cpt. 6), antes de que las historias se enreden por la locura del autor.

<sup>23</sup> En el cap. 13 Camacho está enredando sus historias desde hace dos meses (282). Esta revelación coincide con el descubrimiento de los amantes por la familia. Un elemento externo, y por esto sólo admisible con restricción, es el matrimonio real del autor Vargas con la tía boliviana Julia a los diecinueve años, empezando la novela cuando él tiene dieciocho años.

<sup>24</sup> Esto es lo propio de una narración estricta en primera persona del singular; cf. BERTIL ROMBERG, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stocholm, 1962. Pero en la novela contemporánea, como muestra *Mein Name sei Gantenbein* entre otras, se cambia el punto de vista que teóricamente debía ser limitado al «yo», de forma que el «yo» se describe a sí mismo desde fuera (¡sin espejo!) y se llama desde la perspectiva de otras personas «der Herr» («el Señor», *op. cit.*, pp. 28 s.).

El capítulo 12 reconstruye la larga historia, llena de desgracias, de la familia Bergua; pasa entre pasado y presente hasta llegar a la historia propiamente dicha, introducida por la frase: «¿Qué tragedia fue esa?» (257). Es aquí precisamente donde el lector se da cuenta de cómo se enredan las historias y los personajes. Mientras que las primeras historias se limitaban a un tiempo breve (un día y una noche en la primera, dos noches seguidas en la del sargento, el tiempo necesario para leer un informe y hacer un interrogatorio en el capítulo 6) poco a poco van comprendiendo un tiempo más dilatado, que se relata en algún caso a través de retrospectivas del personaje ficticio (cpt. 8). En el capítulo 10 la historia y su desarrollo (enfermedad del protagonista y su 'curación') exigen un tiempo más extenso. El capítulo 12 cuenta la ya mencionada historia de los Bergua con saltos hacia atrás, anunciados por «eso era antes, veinte años atrás, hasta antes de la tragedia...». En total se llega a un lapso de tiempo de aproximadamente veinticinco años. El capítulo siguiente desde un principio anuncia que la historia contada se ocupará de «medio siglo» (293), desde el engendramiento del 'héroe', un Reverendo libertino. Narra al estilo tradicional desde los principios, cronológicamente, hasta el final: engendramiento (293), niñez (294), a los «doce años» (295), estudiante (296), se ordena (299), se hace cura del barrio (299), más tarde pelea con un curandero (300). La última historia del escriba, la de un bardo limeño, cuenta igualmente «ab ovo» y abarca también medio siglo con la idea de llegar a la edad obligatoria, «la cincuentena» (397). Contados los acontecimientos cronológicamente por el narrador omnisciente, éste además denuncia su presencia con anticipaciones del futuro como «años más tarde» (381).

En fin, ¿será casualidad que el autor Camacho en el momento del comienzo de su demencia y del enredo de sus historias y los personajes también cambie el aspecto temporal?

### II.3. RECURSOS LINGÜÍSTICOS DIFERENCIADORES

Los recursos lingüísticos<sup>25</sup> son el campo donde los autores más se diferencian, puesto que la historia frecuentemente puede reducirse a una idea básica, como en nuestro caso se trata en la superficie de una historia de amor y en el nivel más profundo de la oposición entre dos tipos de literatura. Por esta razón el lector puede esperar que la novela distinga claramente entre los estilos y recursos lingüísticos de los dos autores.

---

<sup>25</sup> Agradezco a M. V. Romero y R. Escobedo su ayuda en este capítulo.

Michael Riffaterre define el estilo, el lenguaje literario, como énfasis,

«style is understood as an emphasis (expressive, affective or aesthetic) added to the information conveyed by the linguistic structure, without alteration of meaning. Which is to say that language expresses and the style stresses»<sup>26</sup>.

Nos ocupamos en primer lugar del estilo del narrador «yo», que corresponde a la voz del propio Vargas Llosa. Salta a la vista el lenguaje referencial, poco poético, de los capítulos impares. Se atiene estrictamente a las normas para generar sentencias en el lenguaje de la comunicación social, igual que en el nivel de la historia había que reconocer un argumento completamente dentro de lo cotidiano. Por esta misma razón no ayuda mucho la definición de Riffaterre, antes citada, que se basa ante todo en la «desviación». De las funciones del lenguaje tal como las definió Roman Jakobson<sup>27</sup>, predomina con mucho la función referencial o «cognitiva»<sup>28</sup> en el lenguaje de Vargas Llosa. El hecho en sí no es extraño, ya que en general en la épica se da con preferencia la función referencial y en la lírica la emotiva o expresiva. Sin embargo, en este texto llama la atención hasta qué punto se deja al lado el valor conotativo y poético, a pesar del uso de la primera persona del singular.

Atendemos exclusivamente al nivel léxico. Los ejemplos seleccionados pertenecen al último capítulo, el epílogo.

### II.3.1. *Adjetivación*

Al contrario de lo que pasará en los capítulos del autor Camacho, destaca la falta o pobreza del adjetivo. Los pocos que hay: «buena» suerte (fórmula lexicalizada), la «famosa» buhardilla (podría sustituirse por «muchas veces mencionada»), una perversión «académica, aburrida», la «dilatada» familia, «copiosas» lágrimas, escándalo «ruidoso», conspiración «perfecta», se restringen a observaciones objetivas (con la excepción de aburrido, perfecto», 429). En todo el párrafo no existe ni un *epíteton ornans*. En ciertos casos se acumulan los adjetivos como

<sup>26</sup> M. RIFFATERRE, «Criteria for Style Analysis», *Word*, 15 (1959), pp. 154-174.

<sup>27</sup> R. JAKOBSON, «Linguistics and Poetic», en *Style in Language*, ed. Th. A. Sebeok, Cambridge/Mass., 1960, pp. 350-77.

<sup>28</sup> Cf. ROLAND POSNER, «Strukturalismus in der Gedichtinterpretation», en *Linguistik in der Literaturwissenschaft*, ed. Jens Ihwe, vol. II, 1, Athenäum, Frankfurt, 1971.



en la descripción de Camacho: «su luz (de los ojos) era pobre, opaca, huidiza y atemorizada, ese movimiento antinatural del brazo, su incomparable, cadenciosa, arrulladora voz» (441), «hablaba de manera automática, despersonalizada» (442). Se nota el intento de precisión sin pecar de retórico.

### II.3.2. *Americanismos*

Merece atención el frecuente uso de americanismos, congruente con el tono referencial y coloquial. El propio autor usa americanismos y regionalismos como «vereda» (acera, 432)<sup>29</sup>, «cachimbo» (estudiante de primer año de Universidad en Perú, 433), «cholo» (mestizo rudo, 433), «jirón» (avenida, principalmente empleado en Lima, 435), «pita» (hilo fino en quichua, 437), «chompa, overol» (corrupciones del anglo-sajón «jumper, overall», 437, 440) y desde luego el término «radioteatro» en vez de «radionovela». Además usa las típicas derivaciones americanas como «alfajorero, sandwichero» (433, donde se añade el «datero» y la «estriptisera» del personaje Rebagliati, 442) y los diminutivos afectivos «huequitos, barcito, brinquito» (431, 434, 440) y los «cafecito, doctorcito, cervecita» de los personajes, 443, 445, 434). En esta categoría entran también el lenguaje coloquial de los personajes como «cobres» (moneda pequeña, 441), el vulgarismo «cojudo» (tonto, 444), el peruanismo «huachafo, locumbeta» (cursi, loco, 446) y el adjetivo «calata» (peruano para desnudo, 445).

Rasgos coloquiales en expresiones y frases hechas no sólo entran en los diálogos de los personajes, sino también en el lenguaje del autor. Emplea la expresión típica americana «Me dio tanto gusto verlo» al encontrar al compañero de hace doce años, el Gran Pablito (434). Este, por su parte, le contesta con el refrán «el que se casa, se friega» (americano para fastidiarse) y con «tanta pellejería» (434) y más tarde emplea la construcción americana «Estamos yendo a almorzar» (443). Estos sudamericanismos, las frecuentes frases hechas: «Déjese de estupideces... estoy viejo para que me tomen el pelo» (442), la falta del verbo «ser»: «Una morena que está requetebién. Veinte años más joven que quien le habla» (435) y los vulgarismos «carajo», «quiere que me trague semejante caca» (441, 442) dan al texto un tono eminentemente coloquial.

<sup>29</sup> Cf. FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario General de Americanismos*, 3 vols. (ed. Pedro Robredo, México, 1942); JUAN DE ARONA, *Diccionario de peruanismos*, 2 vols. (Biblioteca Peruana, Lima, 1974).

### II.3.3. Nivel sintáctico

El nivel sintáctico no tiene interés especial —al contrario de las novelas anteriores—, ya que se atiene a las estructuras gramaticales, sin especial complejidad ni dificultad.

### II.3.4. Nivel semántico

En el nivel semántico sólo queremos llamar la atención sobre las figuras de humor e ironía, frecuentes en esta parte de la novela, mientras que faltan del todo en los capítulos de Camacho<sup>30</sup>. En este capítulo, todo el último párrafo acerca de la segunda mujer del narrador-autor Vargas Llosa, la prima Patricia, «una muchacha de mucho carácter» (447) está lleno de humor. Citamos algunas expresiones de ironía de otros capítulos: «esa condescendencia benigna que le merecía la condición de intelectual» (14), por enumeración «gimiendo, abrazando, gozando, llorando, corriendo» (22, sobre una actriz de cine), la auto-ironía sobre una carta suya, «un prodigio de laconismo y elegancia» (68)<sup>31</sup>, «la Operación Mantilla» (entrega estratégica de un regalo, 203).

En resumen, se puede decir que el autor ha cumplido —tal vez demasiado literalmente— su definición del género novelesco, tal como la formuló en una conferencia en la Universidad de Montevideo en 1966: «la novela es una representación verbal de la realidad»<sup>32</sup>. El ya mencionado elemento autobiográfico que no está «enmascarado, disfrazado» (como lo recomendó en la misma conferencia, p. 19) contribuye con la falta de «trampas, tácticas, estrategias»<sup>33</sup>, en fin, manipulaciones técnicas y del lenguaje a la expresión final de una transcripción fiel de la realidad de una época de su propia vida.

<sup>30</sup> Existen varias alusiones a esta «carencia absoluta de humor» (442), «su sonrisita epidérmica, lo más opuesto a la risa» (157), «su seriedad sepulcral» (125). Sin embargo, hay que advertir que existen elementos de ironía en las radio-novelas también. Habrá que preguntarse si se trata de ironía involuntaria por parte de Camacho o si se ha deslizado la mano del autor Vargas, olvidándose de hablar en voz del personaje ficticio (optamos por la primera interpretación). Citamos un caso del mismo capítulo 8: «El gran fracaso de su vida eran los hijos. Qué diferencia entre la aguerrida vanguardia de príncipes del exterminio con que había soñado y esos cuatro herederos que le habían infligido Dios y la golosa» (176).

<sup>31</sup> En estos momentos se nota claramente la distancia entre el narrador «yo» (el personaje actuando en la novela) y el narrador-autor que se ríe (escribiendo en el presente) de la ingenuidad de aquel entonces: «estaba entonces firmemente convencido de que una vocación literaria era incompatible con el baile y los deportes» (74).

<sup>32</sup> MARIO VARGAS LLOSA, *La novela* (con José María Arguedas sobre el mismo tema), América Nueva, Buenos Aires, 1974, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 18.

## II.3.5. Recursos del «autor» Camacho

Si calificamos el lenguaje de los capítulos impares de referencial y coloquial, al del autor ficticio Camacho hay que asignarle otra función. En la adjetivación citamos en seguida la descripción estereotipada en todas las radionovelas de un personaje en la flor de la edad, «frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante». La acumulación<sup>34</sup>, la falta de nexos conjuncionales, y ante todo la repetición, los degradan al nivel del clisé. Este elemento retórico o de clisé trasluce en toda la adjetivación: «pesadilla persistente, nuevas fuerzas, odio fresco, noche cálida, terrible evidencia; criterio glacial, estadístico, científico» (171).

La tendencia a la acumulación se repite igualmente en los elementos nucleares sintagmáticos, los sustantivos y verbos, «las catástrofes naturales —lluvias, plagas, desbordes— y las limitaciones humanas —falta de mano de obra, pereza y estulticia de la existente, alcohol, escaso crédito— liquidaron...» (168s.), «decenas de ratas lo rodeaban, tropezando, empujándose, contoneándose», «con antorchas, garrotes, patadas» (169), «los hacía sufrir punzándolos, mutilándolos, reventándoles los ojos» (171) —la lista de ejemplos sería interminable.

Igual que en el texto del narrador «yo», son frecuentes los americanismos y peruanismos: «pericote» (ratón), «playa» (explanada), «pomos» (frascos; 167, 169, 172), «cujas» (cama de madera), «carátula» (portada), «cafiches» (chulo; 177, 178, 180), «renglón» (poco usado en España, 176) y ya mencionamos: «jirón, chacra, chompa» (167, 169, 177).

Muchos de los términos además son de frutas y plantas indígenas: «piña, palta, guanábana, lúcuma, camotes» (170, 171). A la misma intención de ambientación en la realidad y en el lenguaje de los radionovelas contribuye la descripción detallada de los barrios limeños (todas las novelas se ubican en Lima). Hasta un forastero podría trazar un plano de ellos, igual que lo hizo Camacho, aislándolo en «círculos rojos los barrios disímiles» (64). La misma función de ambientación o intensificación tiene el frecuente empleo del demostrativo: «en este preciso momento, allí temblaba», aunque tal vez menos llamativo que en la historia del doctor Quinteros, que además repite adverbios tem-

<sup>34</sup> La acumulación de adjetivos en ciertos casos en la parte del narrador «yo» siempre significa la búsqueda por «le mot juste» para una sola calidad. Los ejemplos son cogidos del cap. 8. Quiero hacer hincapié en el hecho que el estilo de Camacho cambia con la locura progresiva del personaje. En la primera radionovela todavía predomina un estilo elegante, bien escrito, que se descompone hacia el final igual que en el nivel del argumento. Esta ha sido una razón (con la idea de analizar el mismo capítulo que ya servía en el nivel de la historia) para elegir un capítulo intermedio.

porales del presente: «en ese momento, esa mañana, ahora sí, hoy le tocaba...» (46, 31, 49, 40). Las exclamaciones, los refranes y las preguntas corresponden a la misma función, aunque nos pasemos un momento a otro nivel: «con, ay —don Federico sintió un dardo en el corazón...» (179), «como dice la sabiduría, 'Bien vengas mal si vienes solo'» (170), «qué estúpido, ¿acaso no era médico? ¿Qué esperaba?» (46, se trata de un auténtico monólogo interior sin *verbum dicendi*, aunque breve).

A todos estos elementos se opone el gusto por lo culto, en cuanto al lenguaje y objetos de prestigio que pretenden a cierto nivel social y cultural. Habla de «campanas ad-honorem, tóxicos obsoletos, manjares, hollar, coludidas» (172, 173, 176, 179), además los neologismos cultos «epitalamicidio, filicida, sexualoide» (185, 182, 172) frente a los populares «ratonero» (como sustantivo), «venializar» (183, 176). En el plan de los objetos de lujo los ejemplos son otra vez más frecuentes en la historia del doctor Quinteros: «la cálida blandura de su sillón de cuero, la pipa escocesa de espuma de mar» (52); el doctor escucha música de Albinoni, Vivaldi y Scarlatti (52) y la novia se viste de la casa Christian Dior de París (31). En nuestro capítulo resulta más bien cómico que se llame «la Bella Durmiente» al sitio donde se interna el padre del 'mata-ratas'. Más bien llama aquí la atención cierta pretensión de exactitud científica (congruente con la profesión del protagonista): «No se trataba de inferir el máximo sufrimiento por unidad de enemiga, sino de destruir el mayor número de unidades en el mínimo tiempo» (171).

Sin embargo, lo que en primer lugar salta a la vista es la retórica y los eufemismos. Evita el nombre rata o ratón a toda costa con perifrasis: «la colonia de invasores, la especie asesina, los parduzcos, los veloces, los inmundos, el enemigo, los plomizos, los supliciados, los asquerosos» (169-174). En el nivel semántico se repite la misma tendencia en los hipérboles, «juró que, hasta el último instante, se consagraría a la aniquilación de la especie asesina», «constancia de los probos que remueve montañas» (170s.), «la impuntualidad era sacrilega» (167) y la escena dramática de «la madre arrodillada, (el)padre que avanzaba, lento, hierático, sumo sacerdote yendo al encuentro de la piedra de los sacrificios...» (182).

Estos elementos retóricos y las metáforas e imágenes exuberantes <sup>35</sup>, «vistazo de cóndor; sus pensamientos, mariposas revoloteando hacia llamas donde arderán sus alas...» (168) están ausentes en el estilo funcional del narrador-autor Vargas Llosa.

<sup>35</sup> Cf. la reseña de un crítico ficticio «experimentado libretista de imaginación tropical y palabra romántica» (114). No se menciona en este análisis el nivel sintáctico, ya que es semejante al narrador «yo».

## II.4. LOS NEXOS

Ahora bien, como se ha dicho, la novela separa claramente los capítulos pertenecientes al narrador «yo» y los capítulos del autor ficticio, Camacho. Pero existen elementos que funcionan como eslabón, para evitar que la novela se rompa en dos. El nexo más obvio es el personaje de Camacho, que en los capítulos impares forma con el narrador «yo» —y en cierto modo es su amigo— parte de los personajes ficticios<sup>36</sup>. Se le ve actuar como todos los otros y además tiene la posibilidad de explicar sus teorías sobre la literatura que él produce en los capítulos pares. Aquí el lector encuentra *expressis verbis* las normas que rigen su mundo literario, la «topografía humana» de los personajes tipificados y ubicados en ciertos barrios. A Camacho no le inquieta la arbitrariedad, mientras el narrador «yo» discute las reducciones y tipificaciones en millonarios y mendigos, blancos y negros, santos y criminales. Coinciden los barrios preferidos por el personaje Camacho —Miraflores, San Isidro, la Victoria, Callao, además el Cercado y Agustino— con los descritos en las radionovelas: la historia del doctor Quinteros y sus sobrinos incestuosos tiene lugar en Miraflores y San Isidro (cpt. 2), el sargento Lituma ejerce su profesión en Callao (cpt. 4), el juez Barreda Zaldívar en la Victoria (cpt. 6), el bardo Crisanto Maravillas en los Barrios Altos (Cercado; cpt. 18).

Aparte del personaje de Camacho existen otros nexos. En segundo lugar hay que mencionar la asistencia del narrador «yo» a una de las grabaciones de las radionovelas. Presencia precisamente el capítulo décimoseptimo de «Las venturas y desventuras de Don Alberto de Quinteros» (cpt. 2). Si en los capítulos pares el lector se entera de los argumentos sensacionalistas<sup>37</sup>, aquí tiene el privilegio de echar un vistazo a su creación. Llama la atención la atmósfera religiosa, el aspecto «castrense» del autor Camacho, igual que la transformación de los actores que antes eran de segunda categoría. Choca esta semi-sacralidad con los argumentos de los «dramones» (112) y el fuerte empleo de «sound effects». Esta escena significa un momento clave de la novela, ya que durante esta presentación el narrador «yo» penetra en el mundo del autor Camacho, opuesto al suyo en el campo de la creación.

Aparte de estos dos elementos principales (el personaje Camacho y la grabación) hay muchas alusiones de los personajes 'reales' a las

<sup>36</sup> De esta manera los dos temas de la novela, el amor y la literatura, son unidos en el encuentro de la tía Julia con Camacho.

<sup>37</sup> Llama la atención que Vargas Llosa haya elegido argumentos, la mayoría de ellos fuera de la típica radionovela rosa de amores fracasados y finalmente realizados. El autor mismo hace hincapié en este hecho a través de las palabras de la tía Julia (206).

radionovelas. La tía Julia inaugura esta serie de alusiones mencionando al «rey de tabla hawaiana» de San Isidro y el incesto (112; cpt. 2), y más tarde al muchacho que atropelló una niña (206; cpt. 10) y la chica cuyo hijo murió en un capítulo y, sin embargo, fue bautizado el día siguiente (242; cpt. 10). Otros oyentes de las radionovelas son las tías del narrador, quien se entera en casa de éstas acerca del pastor que se hería con un cortapapeles delante del juez (189; cpt. 6). En general, los oyentes aficionados a este tipo de literatura son las mujeres, como se comprueba en el consultorio del ministerio, donde el narrador escucha la emoción de dos clientes femeninas sobre el hundimiento de un barco atracado en el muelle limeño (328; cpt. 2.4). Sólo una vez por casualidad o curiosidad el amigo Javier escucha una radionovela y se queda impresionado con un terremoto tremendista (318; cpt. 12). Algo semejante les pasa a los periodistas Pascual y al gran Pablito con un incendio (322; cpt. 4). Incluso el propio Camacho en una de sus especulaciones a pleno día hace alusión a una de sus historias, fantaseando sobre un parricida (235; cpt. 8), y el narrador «yo» le sorprende una vez a Camacho en su cueva, disfrazado del personaje Quinteros.

Cuando Camacho poco a poco enloquece vienen los actores y los propietarios de la radio, los Genaro<sup>38</sup>, para lamentar delante del narrador «yo» las mezcolanzas y el caos de personajes y acontecimientos (242, 283; cpt. 4 con Lituma, cpt. 6 el juez; cpt. 8 el 'mata-ratas').

### III. EL LIBRO EN EL LIBRO: «MISE EN ABYME»<sup>39</sup>

Dice André Gide en su *Journal*:

«J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve... transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble.»

Vargas Llosa en esta novela ha conseguido esta duplicación del objeto, incluso que se puede hablar de un desarrollo del mismo objeto en *tres* planos: el problema del escritor *sensu lato*, y más concre-

<sup>38</sup> Ellos, como tantos otros, son personajes reales, los empresarios Genaro Delgado (Parker, el padre), que más tarde se encargaron de la televisión peruana.

<sup>39</sup> El término se emplea desde ANDRÉ GIDE, *Journal*, en *Oeuvres complètes*, ed. par L. Martin-Chauffier, vol. 1 (París, sin fecha), p. 511; véase GERHARD GOEBEL, «Funktionen des "Buchens im Buche" in Werken zweier Repräsentanten des nouveau roman», en *Interpretation und Vergleich*. Festschrift für Walter Pabst (E. Schmidt Verlag, Berlin, 1972), pp. 34-52.

tamente el escritor en los años cincuenta en el Perú. El tema está representado a través de la producción del escribidor Camacho (los capítulos pares), de los intentos literarios del joven Vargas y, por último, la novela misma, que constituye el resultado «final» (hasta ahora). En la literatura es un conocido recurso el de la duplicación para profundizar el tema central; los más conocidos ejemplos los constituirán las novelas *A la recherche du temps perdu*, donde al final el lector se da cuenta de que el protagonista es el autor del relato que acaba de leer o como lo hizo Aldous Huxley en su novela *Point Counter Point*, que cumple su propia exhortación: «Put a novelist into the novel. He justifies aesthetic generalizations» (London, 1963, 408 s.). En la novela *Les faux monnayeurs*, del mismo André Gide, el novelista Edouard y su libro (que da título a la novela) están en el centro.

Si hemos concluido del análisis anterior que en cuanto al argumento («historia») y en cuanto al «discurso» los dos autores se caracterizaban por dos polos opuestos, Vargas Llosa, al hacer referencia a otros intentos literarios suyos, reflexiona no sólo sobre su «éducation sentimentale» (el nivel de la historia), sino también sobre su «éducation littéraire» (discurso). Nadie se sorprenderá que en una novela que tiene como tema la literatura se haga ampliamente alusión a autores y obras. Descontando citas satíricas y pasajeras, como la tesis abortada de Javier sobre Ricardo Palma (19), la ironía contra Petrarca y los trovadores provenzales (22), las lecturas «hembra» de Julia (revistas argentinas, un tal H. M. Hull, Frank Yerby, Corín Tellado, 110, 276), *Las diez mil citas literarias* —manual imprescindible del escribidor (67)—, la cita humorística del tic de Víctor Hugo de escribir de pie (233), etc., hay otras que giran sobre el problema propio al escritor. No menciona el autor qué era exactamente lo que le atrajo en la obra de Alejandro Dumas, pero constata que éste estaba al origen de su decisión de hacerse escritor (108). En su aprendizaje lee y copia el estilo «frío, intelectual, condensado e irónico» de Borges (59), la manera «ligera y risueña» de S. Maugham o «el erotismo malicioso» de Maupassant (63). Intentando escribir un relato cómico se impregna antes con la lectura de los autores «risueños»: Mark Twain, Bernard Shaw, Jardiel Poncela y Fernández Flórez (120). Para otro cuento piensa emplear como modelo a Hemingway con su estilo «espartano y preciso como un cronómetro» (203). La referencia más extensa gira alrededor de la obra teatral *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (237). Es la primera obra de carácter no tradicional que el joven Vargas encuentra, y le entusiasman y excitan los personajes y las ideas del drama, igual que la desintegración de tiempo y espacio <sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Aunque en esta novela no emplea técnicas audaces —y habrá lectores que por esto la valoran menos que las novelas anteriores— no hará falta recordar

A lo largo de la novela, el lector presencia sus tentativas y proyectos literarios (seis en total). El primer cuento, que se debería haber llamado *El salto cualitativo* (59 s.), tiene como tema a unos «pishtacos» (diablos) falsos. Se trata de un cuento 'ritornello' (una serie de hombres que matan a un «pishtaco», los cuales, por consiguiente, tienen que huir como pishtacos y, a su vez, son matados. Sus asesinos a su vez...). No tiene importancia el acontecimiento mismo, sino el final, donde se descubre que el narrador es el propio diablo. El estilo debe ser frío e intelectual, como el de Borges.

El segundo proyecto es de argumento erótico-picaresco y lleva un título de horror: *La cara averiada*, de un senador eunuco y pervertido (68, 74, 106).

Más tarde ensaya un cuento sobre un actor español y su caída de la cruz cuando desempeñaba el papel de Jesús. Para este cuento 'efectista y cómico' elige un título medieval: *La humillación de la cruz* (151). Ya que todos tienen un rasgo común, el de ser echados a la basura, el joven Vargas se precipita en una nueva aventura literaria, esta vez un relato realista, al estilo espartano de Hemingway, llamado *Los juegos peligrosos* (187, 196).

El siguiente proyecto es el monólogo de un niño que intenta alumbrar el misterio de la desaparición de su tía durante el velorio de ésta: *La tía Eliana* (274 s.). Es un cuento social de literatura «engagée».

El último relato, *La beata y el Padre Nicolás*, es anti-clerical, atacando los tejemanejes de un cura que industrializa a una beata<sup>41</sup>.

Ahora bien, decíamos antes que todos los intentos tienen un rasgo en común: el de terminar en la basura; pero naturalmente no será esto lo que más importe (para el lector). Todos ellos se basan en una experiencia propia o de la familia, es decir, que tienen una base real, con lo cual se oponen a las invenciones de Camacho, fantásticas y, a la vez, dogmáticas, según las normas de «los hombres masculinos y las mujeres femeninas, aristócratas o plebe, prostitutas o madonas, millonarios y mendigos, blancos y negros, santos y criminales» (65). En vez de saltos «cualitativos» (Vargas) se dan saltos «cuantitativos» (Camacho). Mientras que el escriba fantasea sobre planos de barrios

---

la cronología rota, la no concordancia entre verbo y sujeto, los cambios de espacio, los monólogos interiores directos e indirectos, etc., de su obra anterior. Además hay en *La tía Julia y el escribidor* alusiones de paso a Proust, Faulkner, Joyce (236), Balzac (329), a la biografía de Emil Ludwig sobre Napoleón (156) y a los surrealistas franceses (158).

<sup>41</sup> Al final el autor además menciona indirectamente sus novelas bien conocidas, *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral* (431 ss.). Es significativo que no mencione a ningún autor peruano, a pesar de que se hable incluso de una «Generación de los cincuenta», formada por Sebastián Salazar Bondy, Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains Martín, Osvaldo Reynoso, Luis Loayza y Eleodoro Vargas Vicuña.



limeños y libros de citas, el joven Vargas toma como punto de arranque un acontecimiento 'real', sin caer en la trampa del mimetismo de «une tranche de la vie», sino que defiende «los derechos de la imaginación literaria a trasgredir la realidad» (152).

Si compilamos los diferentes atributos de estos intentos literarios, encontramos los siguientes: frío, intelectual, condensado e irónico (el primero); erótico-picaresco (el segundo); cómico (el tercero); realista y espartano (el cuarto); social (el quinto); anti-clerical (el sexto). No pretendemos encontrar todos estos rasgos en la última obra de 'madurez', la novela *La tía Julia y el escribidor* misma. Lo que más llama la atención en esta obra es el estilo realista, su «manía realista» (430), declarada en muchas ocasiones, como en el prólogo a la novela *Tirant lo Blanc*, de Martorell; en un artículo suyo en *TLS* (14-11-1968, p. 1287), y en la entrevista en *Le Monde* (7-2-1970, p. VII), para mencionar sólo algunos ejemplos. El estilo frío, condensado, intelectual e irónico de Borges no se confundirá jamás con un libro de Vargas Llosa; lo que sí salta a la vista en esta novela es el tono humorístico y hasta irónico. También es conocido el compromiso social y político del autor, no sólo en sus explicaciones personales y sobre la literatura, como en el discurso al recibir el premio Rómulo Gallegos, *La literatura es fuego* (1967), sino ante todo en la novela *Conversación en la catedral*. Un cierto tono erótico-picaresco no se puede negar a la novela *Pantaleón y las visitadoras*. De todos modos, la presencia dominante del sexo y de lo erótico es evidente en su obra. La religión no tiene un papel importante y, por lo tanto, no existe tampoco un abierto anti-clericalismo, aunque es cierto que en *La Casa Verde*, las bienintencionadas misioneras procuran la mayoría de las inquilinas de las «Casas Verdes» del Perú; la religión en *La ciudad y los perros* es mera cáscara vacía e hipócrita.

En cuanto a la forma, ya mencionamos las técnicas audaces de las novelas anteriores: montajes temporales y espaciales, alternancia de perspectivas, diversas historias superpuestas, falta de concordancia gramatical, monólogos interiores...

#### IV. RESUMEN

Como ya se mencionó al principio, esta novela se prestaba a un análisis estructural, ya que poco importa el nivel puramente argumental, sino que a un nivel más profundo se encuentra el problema de la obra literaria y del escritor mismo. Hemos visto que los dos narradores, con conceptos distintos de la literatura, se diferencian en casi todos los aspectos.

En el nivel de la «historia» se opone un argumento sensacionalista en los capítulos pares al argumento realista y de lenta evolución de los capítulos impares. Los personajes muestran el mismo contraste. Los caracteres tomados de la vida: la boliviana Julia y el escriba Camacho, el protagonista Vargas, el amigo Javier y la prima Nancy, ampliados por los tipos representados por los tíos y tías, abuelos, el factotum Pablito, etc., se distinguen de los caracteres de clisé: el doctor elegante, el rey de la tabla hawaiana, el zambo monstruoso, las muchas increíbles metamorfosis.

En el nivel del «discurso», el modo de narrar revela mucha semejanza por parte de los narradores, ya que los dos prefieren la narración a la representación. Sin embargo, en los aspectos encontramos de nuevo una evidente diferencia; mientras que los capítulos impares cuentan desde el punto de vista de la primera persona singular, con un tono «impassible» y objetivo, los pares están contados en tercera persona del singular, con un narrador omnisciente o —con algunas excepciones— desde el punto de vista personal.

Sorprendentemente en esta novela Vargas Llosa ha mantenido la linealidad del tiempo, contando de forma cronológica los sucesos de aproximadamente un año. Lo mismo pasa en los capítulos pares, recuperando sucesos del pasado a través de la narración del narrador omnisciente o del personaje ficticio. Si los primeros cuentos sólo ocupan poco tiempo (un día en el primero, dos noches en el segundo y unas horas de un proceso jurídico con *flashbacks* en el tercero), los últimos abarcan hasta medio siglo.

Es lógico que los dos autores: Vargas y Camacho, se diferencien ante todo en los recursos lingüísticos y estilísticos. En el lenguaje de los capítulos impares predomina la función referencial (con alto grado del lenguaje coloquial), mientras que en las historias del escriba predominan la retórica, el clisé, la acumulación descriptiva y la metáfora, es decir, la función estética.

El análisis podría llevar a la conclusión de que la novela se desintegra en dos partes; sin embargo, como se muestra en II.4, existen fuertes nexos, sobre todo de personajes, para evitar esta escisión.

Una ampliación adquiere el tema profundo, el problema del escritor y la literatura, a través de «la mise en abyme». Como hemos señalado existe una presentación del tema en tres planos: las radionovelas de Camacho, los intentos literarios del joven Vargas y el resultado final: la novela *La tía Julia y el escribidor*.

RITA GNUTZMANN  
Pamplona (marzo de 1978)  
(España)